

O espaço redundante: O papel da paisagem na narrativa cinematográfica de 'As Vinhas da Ira' (1940)

Celso Fernando Claro de Oliveira¹

RESUMO: O presente artigo apresenta discussões sobre a representação das paisagens estadunidenses no filme "As vinhas da ira" (John Ford, 1940). Valendo-me das premissas da História Social do Cinema, pretendo analisar como essas representações veiculam determinados valores e ideias a partir dos elementos que compõem a mise-en-scène fílmica e como estes mudam de acordo com o teor de cada sequência a fim de corroborar determinados apelos emocionais. Para tanto, serão levadas em consideração o papel do espaço diegético na narrativa clássica hollywoodiana, bem como, o contexto de produção do filme.

Palavras-chave: Narrativa clássica hollywoodiana, paisagem, "As Vinhas da Ira" (1940).

The redundant space: The role of landscape in the cinematographic narrative of "The Grapes of Wrath" (1940)

ABSTRACT: This article discusses the representation of American landscapes in the film "The Grapes of Wrath" (John Ford, 1940). Drawing on the premises of the Social History of Cinema, I intend to analyze how these representations convey certain values and ideas from the elements that constitute the film's mise-en-scène and how those elements change according to the content of each sequence in order to corroborate certain emotional appeals. To do so, the role of diegetic space in the classic Hollywood narrative, as well as the context of film production, will be taken into account.

Keywords: Hollywood classic narrative, landscape, "The Grapes of Wrath" (1940).

- Enviado em 15/03/2017
- Aprovado em 18/06/2017

¹ Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e em Jornalismo pelo Centro Universitário de Maringá (Cesumar). Mestre pela Universidade Estadual de Maringá. Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Participa do Núcleo de Estudos de História e Cinema (NEHCINE) da UFSC. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Social do Cinema, História Contemporânea e História da América. Atualmente é professor substituto na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). E-mail: celsooliveira88@gmail.com.

1 - Sobre personagens e espaço de ação: uma proposta de análise da paisagem fílmica a partir da História Social do Cinema

Apesar de ser difícil precisar onde e quando o conceito paisagem surgiu, autores como Teresa Alves (2001), Anne Cauquelin (2007), Robert Lenoble (1990) e Ulpiano T. Bezerra de Menezes (2002) concordam que tal ideia se desenvolveu na Europa Renascentista e está associada ao desenvolvimento das ciências e da pintura acadêmica. Esses pesquisadores afirmam que as ciências ajudaram a superar dificuldades de circulação humana e a conhecer espaços que, posteriormente, despertavam o medo ou a repulsa – sentimentos comumente associados a tabus religiosos cujos resquícios são, em partes, verificáveis até os dias atuais – transformando a relação do homem com o mundo que o cercava.

O Renascimento também marcou o início de uma íntima relação entre algumas formas de manifestação artística com o conhecimento científico. Notadamente, a pintura e o desenho fizeram uso dos estudos sobre perspectiva, profundidade, cores, bem como, de inovações tecnológicas (por exemplo, novos instrumentos de trabalho) para aperfeiçoar as técnicas de “captura” das especificidades da natureza. Esperava-se assim, ser possível uma representação cada vez mais próxima do “real” por meio das obras de arte². Todavia, o conceito de paisagem evoluiu, nas palavras de Alves, “da representação de um espaço geográfico, primeiro naturalista e depois abstrata para a metáfora da representação dos mundos da mente, da imaginação, dos ideais” (2001, p. 68). Desse modo, seria um erro restringi-lo a uma pintura ou a um espaço geográfico, uma vez que ele não é mais dependente da primeira definição e extrapola os limites da segunda.

Cauquelin, considera que a paisagem é uma substância e não uma construção mental: “A paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele” (2007, p.39). Entretanto, considero que, para os fins dessa pesquisa, a conceituação oferecida por Alves (2001), Menezes (2002) e Francisco Carlos Teixeira (1997) faz-se mais adequada. Para os autores, a paisagem é uma construção sociocultural que se dá pela ação do homem sobre a natureza que o cerca. “Ação” pode compreender desde o “agir sobre” até o “recortar com o olhar”. Por meio dessas atividades, têm-se início um processo de atribuição (de valores, sentidos, ideias etc) e outro de apropriação (sensorial,

² Alves (2001), Cauquelin (2007), Lenoble (1990) e Menezes (2002).

estética, sentimental etc), ambos determinados pelo contexto histórico. Nesse sentido, deve-se entender a paisagem como uma construção dinâmica e não-universal, muito embora existam alguns valores e significados comuns a determinados países entre diferentes sociedades.

A partir dessa perspectiva, os autores negam a divisão que costuma ser reproduzida entre “paisagem natural” e “paisagem cultural”, uma vez que elementos naturais e culturais se encontram visceralmente interligados na construção da paisagem. Segundo Teixeira, esse processo “é complexo, se inscreve na longa duração e é, em larga escala, involuntário” (1997, p. 299) e indissociável do contexto histórico. Menezes corrobora essa visão ao afirmar que “toda paisagem é produto e simultaneamente vetor das formas pelas quais a sociedade se produz e reproduz historicamente” (2002, p. 38).

Assim, conforme ressalta Alves, “a paisagem não é só o resultado de uma construção mental individual, como também o produto da evolução das representações coletivas” (2001, p. 72). A partir dessa perspectiva, é possível compreender como a paisagem, historicamente, foi se associando a ideias como identidade local/nacional, costumes e patrimônio, gerando sentimentos comuns sobre um dado espaço que não se reduzem à materialidade do mundo físico. Entretanto, não se deve esquecer que todas as construções coletivas também se encontram permeadas por disputas de poder, em que determinados grupos procuram estabelecer visões dominantes.

Alves (2001) e Menezes (2002) afirmam que apesar de os debates sobre a importância da sensorialidade humana na percepção da paisagem terem se ampliado, passando a englobar também olfato, audição, tato e paladar, este aspecto continua primordialmente relacionado às imagens, isso é, à visão. Os autores também demonstram preocupação sobre como a paisagem é representada nos meios de comunicação em massa – fotografias, cinema e televisão – bem como, na forma como essas mídias difundem rapidamente essas representações por meio de uma grande variedade de suportes. Nesse âmbito, o cinema ocupa um lugar de destaque, pois, conforme salienta Jacques Aumont apud Marcelo Carvalho (2012), criou um “efeito de realidade” que impossível na pintura ao adicionar movimento e, posteriormente, som e cores às imagens³.

Os filmes, assim como a paisagem, estão inscritos no meio social. Autores como Marc Ferro (2010), Douglas Kellner (2003), Jean Patrick Lebel (1989) e Alexandre Busko Valim

³ Carvalho (2012) propõe trabalhar a representação fílmica da paisagem a partir das ideias de Gilles Deleuze. Entretanto, considero essa proposta inadequada, pois compreende o filme de forma ensimesmada, desprendido de seu contexto histórico.

(2012) destacam que além de estarem fortemente relacionados com seus contextos de produção, os filmes também atuam como agentes sociais, capazes de gerar transformações. Nesse sentido, compreende-se o filme não como uma mera forma de entretenimento, mas como uma produção social capaz de agir sobre uma determinada sociedade em um dado contexto.

A fim de analisar a dinâmica da paisagem como elemento da narrativa clássica hollywoodiana em “As vinhas da ira”, consideramos que a História Social do Cinema fornece um interessante aporte teórico-metodológico. Tal vertente leva em consideração a relação do filme com as estruturas sociais, as disputas de poder, os debates ideológicos e as lutas sociais de seu contexto de produção. De acordo com Valim (2012), os filmes estão inseridos em um circuito comunicacional, que é composto por três grupos de relações: a) do filme com seus contextos de produção e circulação; b) do filme com outros filmes e meios de comunicação; e c) do filme com os elementos que o compõe. Assim, só é possível compreender o sentido de uma cena quando tomamos o todo do filme, da mesma forma que só é possível compreender o sentido do filme quando compreendemos o sentido de suas cenas⁴.

Valim (2012) considera o cinema um meio de comunicação capaz de veicular representações sociais, conceito que o autor desenvolve a partir dos debates realizados por Ciro Flamarion Cardoso a partir das obras do psicólogo francês Serge Moscovici. Em um importante trabalho sobre o tema, Cardoso (2000) assinala que as representações sociais convencionam objetos, pessoas e acontecimentos, tornando-os familiares a um determinado grupo ou sociedade. Desse modo as representações são percepções da realidade, dotadas de duas faces interdependentes, uma icônica e outra simbólica – ou seja, são imagens atreladas a ideias e informações que as caracterizam. Tais elementos não precisam ter respaldo científico, todavia, têm origem na materialidade e nas relações de interação social estabelecidas em um dado contexto. Trata-se, pois, de um saber de senso comum, associado a mitos, estereótipos, etc.; porém, de considerável importância para que os sujeitos interpretem o mundo e se relacionem uns com os outros. É importante frisar que o autor compreende as representações sociais como construções dinâmicas, as quais podem sofrer mudanças (perder ou adquirir maior força, ganhar novas roupagens, cair em desuso etc) ao longo do tempo.

⁴ Por questão de espaço, deter-me-ei apenas às questões referentes ao contexto de produção e ao conteúdo fílmico da obra cinematográfica “As vinhas da ira”.

Valim (2012) defende que um estudo mais específico da narrativa fílmica – reconhecendo, é claro, a importância dos demais elementos técnicos – oferece recursos importantes para se compreender a construção e veiculação de representações em um filme, abordagem que optei para analisar a construção da paisagem em “As vinhas da ira”. Antes de adentrar nessa questão, contudo, considero importante destacar algumas das características da narrativa clássica hollywoodiana.

Na virada do século XIX para o XX, o cinema havia passado de um experimento científico inovador a uma atração de sucesso em espaços de lazer frequentados pelas classes menos abastadas nos Estados Unidos. Segundo Flávia Cesarino Costa (2005), havia pouca fé no futuro da invenção, considerada bastante limitada, uma vez que a produção fílmica do período era anárquica, desregrada; a capacidade de registrar e reproduzir imagens em movimento era seu chamariz. Contudo, durante a década de 1900, grupos de profissionais da área começaram a repensar as possibilidades do cinema como uma indústria lucrativa e uma forma de arte rentável diante da crescente demanda por filmes no país. Para tanto, buscou-se afastar o cinema das classes baixas para aproximá-lo de públicos de maior poder aquisitivo, movimento que foi respaldado pelo surgimento das primeiras organizações profissionais objetivando a estabelecer regras de autocensura e autorregulação.

As tentativas de aproximar o cinema da classe média e, posteriormente, da elite, exigiam que sua habilidade de “contar histórias” fosse desenvolvida e aperfeiçoada. Desse modo, procurou-se estabelecer uma narrativa aos moldes da literatura romântica. Há certo consenso na História do Cinema de que tal mudança lançou bases para uma estética narrativa que se tornaria dominante de meados dos anos 1910 até o início dos anos 1960⁵. De acordo com David Bordwell (1988), é difícil englobar a produção cinematográfica hollywoodiana desse período em um grupo rígido, todavia, esses filmes partilham uma série de características narrativas comuns, atreladas às regras e limites ditados por um sistema de trabalho mais ou menos homogêneo. Essas normas básicas podem ser, ocasionalmente, substituídas, omitidas ou retrabalhadas, desde que não conduzam a uma ruptura brusca no

⁵ É possível citar Robert Allen (1985), Tino Balio (1985), Bordwell (1988), e Costa (2005). Todavia, o marco final tem sido foco de debates levantados pelos próprios autores acima citados.

sistema de produção e no conteúdo das obras fílmicas. O autor denomina esse paradigma de narrativa clássica hollywoodiana⁶.

Para Bordwell (1988), esse modelo de “contar histórias” concentra-se nas técnicas da continuidade e não-ambiguidade, fundamentando-se em um forte apelo emocional de caráter universalista, ou seja, capaz de transcender as fronteiras de classe e nacionalidade⁷. Desse modo, favorecia-se uma trama “lógica”, embasada em relações de causa-e-efeito e constituída por eventos. Para acentuar a ideia de continuidade, uma característica é essencial: a redundância. Ou seja, todos os aspectos técnicos – som, edição, música, fotografia, cenários, etc – são elementos que reforçam a narrativa, tornando-a mais compreensível e acessível, bem como, suscitam o envolvimento emocional do espectador.

A redundância e a não-ambiguidade também estão presentes nos personagens, criados sob a égide do maniqueísmo romântico. Logo, protagonistas e antagonistas são claramente identificados pelo público, ao mesmo tempo em que seus papéis na trama cinematográfica são corroborados através de suas ações, falas, gestos, expressões, vestuário, etc. Além disso, a narrativa clássica hollywoodiana privilegia as ações individuais como responsáveis por “mover a história”, elemento denominado “casualidade psicológica”. Assim, os personagens e suas ações assumem grande proeminência, o que leva o autor a definir o cinema estadunidense do período como “predominantemente antropocêntrico” (BORDWELL, 1988, p. 55).

A representação da paisagem não escapa a essas características, uma vez que o “espaço fílmico” é visto como um veículo narrativo totalmente dependente da figura humana, responsável por desenvolver a ação. De acordo com Cauquelin, a predominância do homem sobre o espaço de ação remete ao teatro e às narrativas míticas da Grécia Antiga, onde o espaço era considerado “invólucro para os corpos que limita”, que “nada é sem os corpos em ação que a ocupam” (2007, p. 49). Bordwell (1988), por sua vez, destaca que a pintura acadêmica também influenciou muitos profissionais da indústria cinematográfica na

⁶ O autor também salienta que o nome “clássico” está associado a uma série de características que definem esse cinema – elegância, unidade, sistema de produção ditado por regras, e circulação *mainstream* –, que é guiado por normas práticas e ético-sociais-políticas derivadas de valores clássicos – como o casamento heterossexual (BORDWELL, 1988).

⁷ Esse fator auxiliou na boa aceitação das produções cinematográficas hollywoodianas em outros países, contribuindo para consolidar uma noção de “qualidade” sobre as mesmas (BORDWELL, 1988).

composição de cenários e corrobora a predominância das figuras humanas no espaço fílmico.

Nas palavras do autor:

O espaço torna-se, principalmente, um recipiente para a ação dos personagens; a trama apropriou-se dele. [...] A cena clássica deve imediatamente revelar duas coisas sobre os personagens: as respectivas situações espaciais e seus estados de espírito. As tomadas iniciais, enquanto apresentam os arredores, devem também indicar onde todos estão. Cenas anteriores e o comportamento e diálogos atuais devem revelar-nos, se não para outros personagens, o estado psicológico de cada participante [da cena/sequência]⁸ (1988, p. 63).

Assim, Bordwell (1988) esmiúça as principais características do espaço nessa narrativa: tomadas centralizadas nos personagens; presença de elementos cênicos que acentuem o caráter da cena ou sequência, bem como, dos personagens; utilização de elementos técnicos que contribuem para criar o “clima” das mesmas (iluminação, música, etc); e desejo de fazer com que o espaço diegético se pareça “real”. Renira Rampazzo Gambarato (2013, online) corrobora essa afirmação ao analisar o papel dos objetos na elaboração de sequências cinematográficas. Para a autora, um objeto dificilmente aparece em um filme por acaso: “ele é razão, ideologia, contexto, emoção e sensação; e acima de tudo, comunicação”⁹ – ou seja, é capaz de transmitir significados. Além de caracterizar a cultura material, a disposição dos objetos é uma forma de orientar o espectador na construção do espaço de ação do filme, fornecendo informações sobre a trama e seus personagens.

O crítico de cinema René Gardies também ressalta a importância de se estudar a organização do “enquadramento” das cenas de um filme. Partindo de uma definição bastante próxima à de paisagem citada anteriormente, Gardies afirma que “enquadramento” deve ser compreendido como “o ato, bem como o resultado desse ato, que delimita e constrói um espaço visual para transformar em espaço de representação” – aqui, o termo representação é considerado no sentido de desenvolver a trama fílmica (GARDIES, 2008, p. 20). O autor entende que o espaço diegético é composto por uma série de elementos inter-relacionados que representam e dão sentido à trama. Desse modo, o enquadramento insere o filme no interior da narrativa, explica e demonstra o espaço ao espectador, induz a emoções por meio do tema e de seus significantes.

⁸. Tradução livre do autor.

⁹ Tradução livre do autor. (2013, online).

2 – A paisagem na narrativa de “As vinhas da ira”

A tradição hollywoodiana de filmar e refilmar *best-sellers* é recorrente ainda nos dias atuais e surpreende pela rapidez com que alguns livros são transpostos para o cinema pouco tempo após sua publicação. “As vinhas da ira” se encaixa perfeitamente nesse modelo. O romance escrito por John Steinbeck foi publicado em 1939 – dez anos após a quebra da bolsa de Nova Iorque, momento em que o país ainda sentia os duros efeitos da crise econômica – e adaptado para o cinema em 1940, após uma grande disputa pelos direitos de filmagem.

“As vinhas da ira” foi um sucesso de público e crítica, e venceu prêmios literários importantes como o Pulitzer e o National Book Award. Todavia, também foi considerada uma obra altamente polêmica por tecer diversas críticas ao modelo capitalista. Steinbeck foi hostilizado por ser um militante de esquerda e cópias da publicação foram queimadas em atos públicos; embora também fosse considerado um herói por fazer críticas duras aos problemas sociais e abordar a vida do homem comum em suas obras¹⁰. Ambientado nos anos da Grande Depressão, o livro apresenta a história da família Joad, pequenos rendeiros de Oklahoma (Meio-oeste dos Estados Unidos) que são expulsos de suas terras devido à crise econômica e partem em direção à Califórnia em busca de trabalho e melhores condições de vida. A travessia é permeada por diversas dificuldades que levam à desintegração familiar e permitem o início da formação da consciência de classe por parte de alguns dos personagens – processo que é melhor observado no protagonista, Tom, o segundo filho do casal Joad¹¹.

Uma adaptação hollywoodiana sob os moldes da narrativa clássica não permitiu uma adaptação fidedigna do romance. Ainda deve ser levado em consideração que o filme foi produzido durante a vigência de um pesado código de censura, o Motion Picture Production Code, que reforçava as características da narrativa clássica hollywoodiana ao favorecer um cinema altamente moralizante calcado nos chamados “valores americanos” (religiosidade

¹⁰ Atualmente, Steinbeck é considerado um dos mais importantes autores estadunidenses, tendo recebido o Prêmio Nobel de Literatura em 1962. Informações obtidas no site da Graduate School of Library and Information Science da Universidade de Illinois (2012, online).

¹¹ O grupo é composto por Tom, seus pais, seus avós paternos, seu irmão mais velho Noah, seus irmãos mais jovens – aqui apresentados em ordem de idade – Al, Rosasharn, Ruthie e Winfield, seu tio John, o marido de Rosasharn, Connie e o ex-pregador local Jim Casy. Há também o bebê de Rosasharn, que deve nascer durante a viagem, segundo afirma a família.

cristã, família tradicional, apego ao liberalismo, etc)¹². Desse modo, a ambiguidade dos personagens foi bastante suavizada e o filme oferece uma visão mais positiva sobre o futuro da família Joad apesar das incertezas¹³.

Assim como o romance, o filme foi um sucesso. Mason Wiley e Damien Bona (1986) afirmam que a produção recebeu críticas positivas de diversos periódicos, incluindo o *The New York Times* e o *Hollywood Reporter*, bem como, de alguns comentaristas conservadores – o colunista social Walter Winchell considerou-o “melhor que o livro”¹⁴. Segundo os autores, ganhou diversos prêmios importantes¹⁵ e obteve sete indicações ao Oscar, sendo considerado o favorito pelas casas de apostas, ao lado de “Rebecca – A mulher inesquecível” (Alfred Hitchcock, 1940). Apesar de ter sido derrotado por seu principal concorrente na categoria de Melhor Filme, recebeu as estatuetas de Melhor Diretor e Melhor Atriz Coadjuvante para Jane Darwell (Mãe Joad)¹⁶. De acordo com Levy (1990), a produção ganhou o *status* de “clássico” e é considerada uma das mais importantes do cinema estadunidense.

¹² Também conhecido como Hays Code. Foi formulado com o apoio de grupos religiosos, instituições educacionais, políticos conservadores e associações femininas durante a Grande Depressão – na visão dessas entidades, um período sombrio em que o cinema aproveitou-se da crise econômica para explorar amplamente temas como sexo e violência – e vigorou de 1934 a 1968. Para Thomas Patrick Doherty (1999), esse sistema de censura estabeleceu regras que reforçavam os elementos reduntantes da narrativa clássica, tais como o final feliz para os “mocinhos”; punições para os “vilões”; valorização da família nuclear e do romance heterossexual; condenação de crimes cometidos pelos personagens; entre outros.

¹³ Doherty (1999) salienta que o Producers Code continha uma lista de temas a serem tratados com delicadeza ou evitados. Assim, ocorreu na indústria cinematográfica hollywoodiana um processo de suavização das cenas de violência, erotismo, vocabulário pesado e abordagem de assuntos considerados tabus. No caso de “As vinhas da ira”, muitos temas e elementos presentes no romance foram retrabalhados ou cortados na adaptação cinematográfica. Entre os quais é possível citar: a simpatia pelo movimento operário organizado; o crescente feminismo que toma conta da personalidade da mãe de Tom; os supostos problemas mentais de Noah; o alcoolismo do tio John; críticas às instituições do sistema capitalista (governo, grandes empresas, bancos, polícia); abandono de animais; entre outros. O filme também encurta significativamente a parte final do livro. (STEINBECK, 2004).

¹⁴ Nesse sentido, destaco um argumento de Kellner que pode ser relacionado de forma contundente à adaptação cinematográfica de “As vinhas da ira”. Para o autor, além de um empreendimento comercial, o cinema é “um campo de batalha entre grupos sociais em competição” em que se contrapõe visões liberais e conservadoras (2003, p. 77), de modo que “os textos culturais não são intrinsecamente ‘conservadores’ ou ‘liberais’, mas textos que procuram enveredar por ambas as vias para cativar o maior público possível” (2003, p. 123). Assim, podemos ter pistas sobre como a atenuação e omissão de temas polêmicos, embora sem alterar totalmente a essência do livro, podem ter garantido o sucesso do filme junto ao público.

¹⁵ Melhor Filme e Melhor Diretor pelo New York Film Critics Awards; e Melhor Filme pelo National Board of Review.

¹⁶ O filme também recebeu indicações na categoria de Melhor Ator (Henry Fonda como Tom Joad), Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Edição e Melhor Som. Wiley e Bona (1986) acreditam que o filme não teve um melhor desempenho devido à postura conservadora dominante entre os votantes do Oscar e a um forte *lobby* movido pelo produtor de “Rebecca – A mulher inesquecível”, David O. Selznick.

A paisagem em “As vinhas da ira” não escapa às regras da narrativa clássica hollywoodiana. Seu principal objetivo é direcionar o olhar do espectador ao veicular valores, ao mesmo tempo em que apela para o emocional. Acredito que a construção da paisagem nesse filme está ligada a duas questões centrais: a construção e a frustração de expectativas, as quais muitas vezes culminam em um exercício de perda. Durante essa investigação, atentarei sobre como os elementos plásticos (objetos, figurinos, cenários) e aspectos técnicos (luz, som) são utilizados para envolver e orientar o público no desenvolvimento da trama. Além disso, também relacionarei as representações veiculadas pela obra em questão com algumas das ideias e valores comumente associados a determinados tipos de paisagem presentes na obra em questão. Para melhor conduzir esse trabalho, optei por dividir o filme em três conjuntos de sequências¹⁷ para melhor conduzir minha análise.

O primeiro grupo se estende de 1min, 2seg até 36min 42 seg e tem como espaço de ação o campo. Nessa divisão de tempo, o espectador acompanha a saída de Tom Joad da prisão e o retorno à casa de sua família às vésperas da partida para a Califórnia. O campo, conforme lembram Alves (2001), Menezes (2002) e Teixeira (1997) foi, durante muito tempo, considerado o espaço das tradições, em que a paisagem mudava lentamente e em que a relação do homem com a terra era fundamental. A perda da terra, conforme evidenciarei mais adiante, acarretará outras perdas ainda mais drásticas.

Nesse primeiro conjunto de sequências, a frustração de expectativas é marcada por uma paisagem que se transforma até se tornar hostil, acompanhando as mudanças da narrativa e do estado de espírito do protagonista¹⁸. Ao sair da cadeia, Tom caminha por uma estrada asfaltada, cercada por plantações (1min 3 seg, 1 min, 14 seg) até chegar a uma mercearia onde há frutas expostas com fartura, garrafas de bebida e música animada (1 min 39 seg).

Após conseguir carona, Tom chega a uma estrada de terra que conduz ao sítio dos pais e encontra o ex-pregador local Jim Casy. Nessa sequência, a paisagem já apresenta sinais que antecipam a frustração que irá acontecer: cercas malconservadas (4 min 5 seg, 4 min 20 seg, 8 min 35 seg), terra árida (4 min 5 seg), mato rasteiro (4 min 5 seg, 4 min 20 seg, 8 min 35 seg), árvores com pouca folhagem (4 min 20 seg, 8min 53 seg), céu encoberto (8 min 35 seg, 9min

¹⁷ Entendo como sequência um conjunto de cenas e planos que formam uma unidade dramática coerente.

¹⁸ Os letreiros dos créditos prenunciam essa hostilidade, pois são ilustrados por árvores secas e de galhos retorcidos (até 1min 2 seg).

34 seg) e vento. (9min 34 seg). A paisagem também corrobora o estado de espírito de Casy: o ex-religioso afirma ter perdido a vocação, a fé e, por consequência, o rumo na vida (5min 6seg, 5min 18seg, 5min 25seg, 6min 2seg)

A frustração se confirma com a chegada ao sítio e é acompanhada pela paisagem que mudou drasticamente (9min 46seg). A terra árida toma conta do chão, o vento sopra poeira sobre os personagens, uma pequena árvore, solitária e completamente seca, aparece em destaque e o céu noturno acentua o clima de abandono. Ao adentrar a casa da família, Tom se surpreende com a escuridão e, após encontrar uns poucos objetos pessoais desgastados pelo uso e deixados para trás (10 min 14seg, 11min 8seg, 11min 32 seg), chega até mesmo a pensar que “todos se foram ou morreram” (10 min 54 seg)¹⁹.

O protagonista encontra Muley, um antigo vizinho que teve a casa destruída pelo dono das terras e foi abandonado pela própria família. Muley informa a Tom que seus pais e irmãos estão morando na casa do tio John e que todos estarão de partida para a Califórnia em breve. A sequência seguinte se inicia com Tom e Jim indo em direção à casa do tio. Em uma panorâmica (22 min 44 seg), os elementos da paisagem hostil se repetem: céu nublado, terra árida, árvores secas ou com poucas folhagens e cercas malconservadas.

Há um corte para uma nova sequência, que mostra parte da família almoçando (22min 50 seg). Apesar da precariedade em que vivem – marcada pela humildade da casa, das roupas e da refeição –, todos estão bastante animados e discutem sobre a viagem de modo entusiástico. A mãe é a primeira a notar a presença de Tom do lado de fora da casa e sai para recebê-lo, seguida pelo restante da família. A paisagem congrega elementos que exprimem a dualidade de sentimentos da sequência: a alegria do reencontro e a dificuldades econômicas. A alegria expressa pelos personagens é amparada pela presença de árvores com folhagem ainda vistosa (24 min 30 seg, 24 min 38 seg, 26 min 10 seg, 26min 40seg) e, especialmente, pela gravidez da irmã de Tom, Rosasharn (27 min 4 seg). Entretanto, também estão presentes a terra árida coberta de folhas secas (24min 38 seg), poeira (26min 45seg) e árvores secas (26min 56 seg, 27min 2 seg).

A questão da perda nesse primeiro conjunto de sequências diz respeito à perda da terra e se manifesta, principalmente, em Jim Casy, Muley e no avô Joad. Conforme ressaltado acima, Casy perdeu sua fé e abandonou a profissão de religioso. A história de Muley, por sua

¹⁹ Por vezes, os personagens tecem comentários a respeito da paisagem, ou expressam suas opiniões por meio de gestos, os quais também serão destacados quando considerados relevantes para o trabalho.

vez, é apresentada ao espectador em *flashbacks*. No primeiro, ao receber a notificação para abandonar seu sítio, Muley reage enaltecendo o vínculo de sua família com o local: “Meu avô recebeu essa terra 70 anos atrás. Meu pai nasceu aqui. Nós nascemos aqui. E alguns de nós morreram aqui” (14 min 39 seg). Diante da inflexibilidade de um funcionário da companhia dona da propriedade, Muley senta-se no chão e colhe um pouco de terra com uma das mãos, deixando que ela escape entre os dedos (14 min 54 seg), complementando suas ações com palavras: “E alguns de nós morremos aqui. É isso que a faz nossa. Nascer nela, trabalhar nela e morrer nela”. Em outro *flashback*, ele tenta defender a propriedade munido de uma arma (16 min 53 seg), porém, não consegue impedir que um tratorista derrube sua casa.

O gesto de colher um pouco de terra e deixá-la escapar entre os dedos também é realizado pelo avô Joad, quando este se recusa a partir com sua família, afirmando “Esta é a minha terra e eu pertencço a ela. Minha terra. Não é boa, mas é minha. Toda minha” (33min 6 seg). Tal ação representa a íntima relação desses homens com sua propriedade, que é parte importante de suas histórias. Para fazer com que o avô participe da viagem, a família precisa dopá-lo, privando-o de sua capacidade de escolha (34min 57seg). Assim, pode-se dizer que a perda da terra desencadeia uma série de outras perdas, como da identidade (Casy), de vínculos com o passado (Muley) e da vida (o avô falece pouco após o início da viagem).

O segundo conjunto de sequências circunscreve-se de 36min 43seg a 1h 2min 30seg e se concentra na viagem e nas paisagens da estrada. A família cria a expectativa de sucesso em sua empreitada, a qual é inicialmente encarada como uma aventura. Os Joads abandonam a paisagem rural tomada pela poeira, que é inicialmente substituída por diversas sobreposições de imagens (36min 43 seg-37min 29seg): placas de estrada sinalizando municípios e estabelecimentos comerciais, pequenas plantações e centros urbanos, as quais são acompanhadas por uma música de tom épico.

Entretanto, ao mesmo tempo em que fascina, a estrada é também um local de estranhamento, onde os Joads são impossibilitados de estabelecer vínculos por ser um espaço de trânsito, não de fixação. Considerados forasteiros, são malvistas pelas autoridades e pelos funcionários dos estabelecimentos comerciais, que fazem comentários preconceituosos a respeito dos personagens (46min 30 seg, 51 min 4seg, 55min 40 seg, 56min 20seg). O único espaço em que há alguma forma de identificação é no acampamento de famílias migrantes do Meio-Oeste, ou seja, onde há uma paisagem humana em que eles se encaixam, marcada

notadamente pela miséria, pelo sofrimento e pela descrença no sonho da migração (41 min 8seg-46min 29seg).

A frustração é marcada novamente pelas mudanças gradativas na representação da paisagem, que se torna cada vez mais árida (50min 37seg, 50min 50seg). Finalmente, há a decepção com a fronteira entre o Arizona e a Califórnia, onde a família não vê pomares ou plantações, mas montanhas, vegetação rasteira e um terreno arenoso que parece pouco fértil. Para demonstrar seu desdém pelo local, a avó cospe no chão (52min 30seg). O trajeto final da viagem se passa no deserto californiano, que é representado sob um forte simbolismo religioso comum à representação dessa paisagem conforme ressaltam Alves (2001) e Menezes (2002): trata-se do local de provação antes da chegada à “terra prometida” – termo usado pelo pai Joad para se referir à Califórnia (52min 56seg). A hostilidade do deserto está enraizada na mente dos adultos (57min 6seg) e das crianças (57min 27seg), sendo representada pela aridez, vegetação rasteira, árvores de folhas pontiagudas em formas de espinhos e ambiente noturno (56min 45seg, 56min 58 seg, 58min 2seg).

Após a travessia, a família finalmente encontra um pomar (1h 40seg). Todos os personagens - com exceção da mãe e da avó - correm até uma cerca para vislumbrar a paisagem rural em que a fartura está presente nas árvores frutíferas e terreno fértil (1h 58seg). A família expressa sua alegria com a paisagem empregando termos como “bonito e verde” (1h 1min 1seg), “bonito” (1h 1min 8seg), “lindo” e “beleza” (1h 1min 15seg). Entretanto, quando Tom caminha em direção ao veículo da família para convidar a mãe a admirar a paisagem, a câmera enquadra outro plano de fundo, marcado pelo mato rasteiro, montanhas e rochas (1h 1min 23seg). O cenário antecipa a má notícia da mãe: a avó morreu durante a travessia do deserto, mas que, pelo menos, “ela será enterrada onde é bonito e verde, com árvores e flores em volta” (1h 2min 29seg).

À frustração das expectativas de uma boa viagem evidencia-se na perda da estabilidade familiar, a qual sempre se manifesta em ambientes hostis e, comumente, noturnos. As duas passagens mais marcantes são as mortes dos avôs. O leito de morte do avô se dá na estrada, assim que toma consciência de que não poderá retornar à sua terra (37min 32seg). Antes de falecer, ele repete o gesto de tomar um pouco de terra na mão e deixa escorrer entre os dedos, fazendo com que caia sobre seu peito (38min 3seg), reforçando seu sentimento de pertença com relação ao local. Tendo de ser enterrado junto à rodovia, a família deixa um bilhete junto

ao corpo indicando que o avô morreu de causas naturais e não assassinado, o que demarcaria a estrada como um local perigoso.

A avó adoece pouco antes da entrada no deserto (55min 23seg) – uma paisagem tradicionalmente considerada hostil – vindo a falecer durante uma travessia noturna, ao que o filme indica, por não suportar a morte do marido (57min 48seg) e por desprezar a Califórnia devido ao péssimo transcurso da viagem (53min 17seg). É também nessa mesma sequência que Connie começa a mostrar seu descontentamento com a viagem, agindo de modo grosseiro para com Rosasharn (58min 10seg).

O terceiro conjunto de sequências compreende de 1h 2min 32seg até o final do filme e está voltado para a frustração de expectativas dos personagens com relação à paisagem californiana. A imagem que a família Joad constrói do Estado é positiva, derivada de informações de folhetos de ofertas de emprego ou cartões-postais (23min 17seg, 43min 43seg, 53min 7seg, 1h 3min 2seg), todavia, a realidade se apresenta de modo bastante diferente.

Expulsos da cidade, os Joads se recolhem em um acampamento fora do perímetro urbano, formado por famílias miseráveis saídas do Meio-Oeste em busca de emprego. A paisagem expressa a situação de miséria no local (1h 4min 12seg-1h 9min): instalações precárias, lixo acumulado, pessoas magras, maltrapilhas e famintas aparecem em contraponto aos policiais corruptos que caçam “agitadores” – trabalhadores que protestam contra as péssimas condições. A perda da estabilidade familiar continua a se manifestar nessa paisagem hostil: Jim é preso no lugar de Tom após assumir sua culpa em uma briga com um policial corrupto (1h 12min 50seg) e Connie abandona a esposa grávida durante a noite (1h 14min 19seg).

Contudo, é a partir da desilusão que os personagens tomam consciência das injustiças sociais que se encontram submetidos. Tom é o primeiro a manifestar sua indignação ao dizer “Estão nos corrompendo, nos humilhando, aproveitando-se de nossa decência” (1h 16min 33seg). Mesmo quando encontram emprego, a paisagem antecipa que os Joads não encontrarão fartura e continuarão a ser explorados, assim como outros migrantes. Na sequência 1h 19min 16seg-1h 21min 20seg, a família consegue trabalho em um rancho colhendo frutas, porém, as acomodações do local são de péssima qualidade (1h 23min 29seg), a mercearia vende produtos a preços abusivos e homens armados vigiam constantemente os

trabalhadores (1h 23min, 1h 24min 10seg, 1h 26min, 12seg) criando um ambiente de opressão e exploração.

Nesse cenário, a paisagem noturna ganha importância, relacionando-se a temas como assassinato, injustiça e perigo. Um exemplo é a sequência em que Tom decide investigar um tumulto no rancho e descobre se tratar de uma greve, na qual Jim está envolvido (1h 27min 16seg). O grupo de grevistas é cercado por capatazes, sendo que um deles mata o ex-pregador. Tomado pelo impulso, o protagonista ataca e fere mortalmente o algoz de seu companheiro de viagem. Os demais reagem e Tom é ferido no rosto, mas consegue escapar. Os Joads escondem o rapaz na casa e, posteriormente, decidem partir após elaborarem um plano para escondê-lo entre os pertences acomodados no caminhão, o que também acontece à noite (1h 37min 30seg).

Deve-se também atentar para o papel da luz em meio ao ambiente noturno: enquanto Tom caminha em direção à tenda onde os grevistas, a escuridão é reinante e impede que o espectador o veja com nitidez (1h 26min 39seg). Contudo, ao se encontrar com os outros homens e, especialmente, ao dialogar com Jim sobre como os abusos ocorridos no rancho afetam os trabalhadores e expandem problemas como a fome e a miséria (1h 28min 3seg), o lampião da tenda ilumina o rosto dos personagens. Durante o cerco dos vigias, Tom e Jim também são iluminados pelas lanternas de seus perseguidores, sendo que o último é assassinado após dizer que os baixos salários estão matando crianças de fome (1h 30 min 53seg, 1h 31min 1 seg). Assim, a luz em meio à escuridão estaria associada à tomada de consciência frente aos problemas sociais: Tom chega até mesmo a usar a lanterna como metáfora ao dizer que o ex-pregador o ajudou a compreender melhor a realidade (1h 37min 7seg).

Após deixarem o rancho, a família instala-se em um acampamento mantido pelo governo – informação que é destacada por um close em 1h 40min 34seg –, que apresenta uma paisagem bastante diferente das demais. Os Joads são recebidos pelo administrador do local, um homem educado e gentil que, em sua fala, elenca as características do acampamento: salubridade, limpeza, boas acomodações (incluindo banheiros com água corrente), organização comunitária e preocupação com a segurança dos moradores (1h 40min 53seg-1h 44 min 15seg).

O processo da tomada de consciência de Tom amadurece a medida em que ele se envolve com atividades de trabalho comunitário (1h 47min 10seg), demonstra-se preocupado

com os problemas sociais (1h 47 min 21seg) e participa da organização política do local (1h 50min 51seg). A nova paisagem também transforma o comportamento da família e seus elementos reforçam a ideia de que, apesar do sofrimento, há ainda esperança – como a participação dos Joads em um baile (1h 52min 37seg), a informação de que o bebê de Rosasharn está prestes a nascer (1h 51min 27seg) e o novo interesse amoroso de Al (1h 52min 57seg).

Todavia, o assassinato do capataz, mesmo que não intencional, não pode passar impune aos pressupostos narrativa clássica hollywoodiana. Em uma noite, Tom vê a polícia vasculhando o carro da família no acampamento e compreende que pode colocar a todos em perigo caso continue ali (1h 54min 29seg). Antes de partir, ele conversa com a mãe do lado de fora da tenda – há pouca luz na cena, mas o rosto dos personagens permanece iluminado. No diálogo, o protagonista exprime o desejo de atuar em causas sociais, ajudando a combater a miséria e a injustiça, avisando que voltará quando a família tiver se estabelecido definitivamente (1h 59min 55seg-2h 3min 20seg). A família, por sua vez, consegue emprego em Fresno e deixa o acampamento, cabendo à mãe manter as esperanças renovadas apesar de tantas frustrações e perdas (2h 7min 57seg).

3 – Considerações finais

Após a análise da representação da paisagem em “As vinhas da ira”, é possível concluir que ela se encontra profundamente atrelada à estética da narrativa clássica hollywoodiana. Atuando como elemento redundante em um cinema marcadamente antropocêntrico, a paisagem oferece informações sobre o estado de espírito dos personagens em cada sequência, contribuindo para dar coerência à trama e direcionar o olhar do espectador, constituindo um importante fator na questão do apelo emocional. Por vezes, também é utilizada para antecipar tensões e conflitos ou evidenciar diferenças entre determinados personagens, situando seus lugares na narrativa. Além da imagem, a representação da paisagem, por vezes, encontra-se apoiada no vocabulário dos personagens. A ela, são associados valores como identidade, pertença, estranhamento e medo, por vezes, reproduzindo ideias embasadas nos costumes e tradições – como ocorre no caso do campo e do deserto. Contudo, deve-se também assinalar que o filme se utiliza da representação da paisagem para criar uma imagem positiva do

governo estadunidense, embora isso implique na suavização de parte significativa das críticas presentes no romance de Steinbeck.

Referências

AS VINHAS da ira (The grapes of wrath). Direção de John Ford. EUA: Daryl F. Zanuck. Distribuição: 20th Century Fox Home Video, 1940. 1 dvd (129min): preto-e-branco.

STEINBECK, John. **As vinhas da ira**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Referências

ALLEN, Robert C. The movies in vaudeville: historical context of the movies as popular entertainment. In: BALIO, Tino. **The American film industry**. Madison: The Wisconsin University Press, 1985, p. 57-82.

ALVES, Teresa. **Paisagem - Em busca do lugar perdido**. Finisterra, Lisboa, n^o 72, 2001, p. 67-74.

BALIO, Tino. Struggles for control, 1908-1930. In: BALIO, Tino. **The American film industry**. Madison: The Wisconsin University Press, 1985, p. 103-132.

BORDWELL, David. The classic Hollywood style, 1917-1960. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960**. Londres: Routledge, 1988.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. Introdução: Uma opinião sobre as representações sociais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion Santana; MALERBA. Jurandir. (Org.). **Representações: Contribuição a um debate transdisciplinar**. Campinas: Papirus, 2000, p. 9-39.

CARVALHO, Marcelo. **O trem na paisagem**: um olhar materialista sobre o cinema de Lumière. Revista Galáxia, São Paulo, n. 23, p. 86-97, jun. 2012.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DOHERTY, Thomas Patrick. **Pre-code Hollywood**: sex, immorality, and insurrection in American cinema, 1930-1934. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade. In: FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

GAMBARATO, Renira Rampazzo. **Objects in film**: analyzing signs. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewArticle/3643>. Acesso em: 11/01/2013.

GARDIES, René. O enquadramento e o plano. In: GARDIES, René (org.). Compreender as imagens e o cinema. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2008, p. 17-33.

GRADUATE School of Library and Information Science, University of Illinois. **20th-Century American bestsellers**: The grapes of wrath. Disponível em: <http://people.lis.illinois.edu/~unsworth/courses/bestsellers/search.cgi?title=The+Grapes+o+f+Wrath>. Acesso em: 10/01/2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da Mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2003.

LEBEL, Jean Patrick. **Cinema e ideologia**. São Paulo: Mandacaru, 1989.

LENOBLE, Robert. **História da ideia de natureza**. Lisboa: Edições 70, 1990.

LEVY, Emanuel. **And the winner is...** – Os bastidores do Oscar. São Paulo: Trajetória Cultural, 1990.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. A paisagem como fato cultural. in YÁZIGI, Eduardo (org). **Turismo e Paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002, p. 65-82.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. História das Paisagens. In: Ciro Flamarion Cardoso; Ronaldo Vainfas. (Org.). **Domínios da História**: Ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 203-216.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: Ciro Flamarion Cardoso; Ronaldo Vainfas. (Org.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300.

WILEY, Mason; BONA, Damien. **Inside Oscar**: the unofficial history of the Academy Awards. Londres: Columbus Books, 1986.